

Jenny Saville, a Marca *,

por Marta Cordeiro

* Publicado na revista Umbigo, N.34, 2010

RESUMO:

O artigo explora a divisão entre corpo e alma e a passagem do paradigma do corpo organismo para o do corpo mecanismo. Neste contexto, detém-se sobre as possibilidades da cirurgia estética e a sua relação com o corpo feminino, através da análise da obra *Plan e Matrix*, da pintora Jenny Saville.

Palavras-Chave: The Birth Mark, Jenny Saville, corpo, alma, cirurgia.

O conto *The Birth Mark* (1843) de Nathaniel Hawthorne narra a história de Georgiana, uma mulher bela que nasceu com uma marca na face. Apesar de a maioria dos homens se sentirem encantados por Georgiana e considerarem a marca atractiva, o marido, um cientista de nome Aylmer, sente um incómodo crescente face ao sinal. Este mal-estar (que se transforma em ódio) começa a ser partilhado por Georgiana e o casal concorda submeter a mulher a uma experiência científica que remova a marca. No entanto, a marca contém a ligação entre o corpo e a alma de Georgiana e, no momento seguinte ao da remoção, Georgiana morre – o êxtase de Aylmer não dura mais que um instante.

The Birth Mark apresenta, como acontece na narrativa de Pigmalião e Galateia, a relação entre o criador masculino e a obra, ou o objecto feminino. Tradicionalmente, é o desejo masculino que determina a acção face a um objecto de gozo passivo, que aceita ser transformado. Esta relação desenhou-se historicamente e, na verdade, o lugar das metáforas é o corpo feminino pois a sociedade patriarcal distinguiu dois planos, separados pelo vidro do *Desenhador Desenhando um Nu* (1538) de Dürer: de um dos lados encontra-se a mulher nua transformada em objecto; do outro lado, o artista ou o espectador, que se unem na figura do olhar masculino. Este “olhar masculino” atribuiu um género à imagem - o feminino - e educou a mulher, colocando-a, nas palavras de John Berger, na dupla condição de «vigilante e vigiada»¹.

O conto reflecte os valores da modernidade que valorizam o progresso científico e a autonomia dos cidadãos: é por esse motivo que o cientista e a esposa decidem agir recorrendo a métodos positivos para remover a marca que é, afinal, a ligação entre o corpo e a alma. A separação entre alma e corpo nem sempre existiu - nas sociedades arcaicas o corpo pertencia à comunidade e alma e corpo eram partes integrantes do sistema que permitia a diferenciação entre a Natureza e a comunidade; esta relação mantém-se na Grécia antiga onde corpo e alma nascem da alma universal que anima humanos e deuses. O antagonismo entre as duas realidades foi pela primeira vez

¹ BERGER, Jonh – **Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70, 1982. p.51.

teorizado por Platão e a determinação do ponto exacto de contacto entre corpo e alma foi uma questão que surgiu no momento em que nasceu a divisão do indivíduo nas duas partes – corpo mais alma; Platão situa a união na caixa craniana e, mais tarde, Descartes coloca-a na glândula pineal. É o médico Thomas Willis que, no século XVII, afirma não existir qualquer contacto físico entre alma e corpo, podendo a alma estar no ar ou em qualquer parte e, por esse motivo, afasta o perigo de se poder atingir a alma a partir da manipulação do corpo. A autonomia entre as partes corrobora a prática da dissecação, iniciada por Andreas Vesalio no século XVI, que assenta na exploração do corpo enquanto matéria, situação teorizada por Descartes que separa corpo e razão e compara o funcionamento do corpo humano ao de um relógio – se o corpo passa a ser visto como uma máquina guiada pela razão, então é possível manipulá-lo, substituir e tratar peças, explorar a sua performance e decidir a sua alteração.

Voltando ao conto, se Georgiana bebe determinados líquidos que lembram as poções mágicas, alguns dos indivíduos do século XIX passaram a manipular fisicamente o corpo recorrendo à cirurgia. Alterar o corpo como forma de corresponder às grandes categorias que atravessam a sociedade moderna – a raça, género e classe – passou a ser uma possibilidade real e, inicialmente, a cirurgia estética foi procurada como forma de “passar”, ou seja, como meio de esconder e iludir uma determinada filiação e ser aceite na sociedade, dirigida pelo homem branco. É este o motivo que justifica que os primeiros clientes da cirurgia estética tenham procurado apagar características raciais e que as mulheres desejem a construção de um corpo perfeito, preocupação que hoje se estende aos homens.

A ênfase na aparência é visível na obra *Plan* (1993) de Jenny Saville. Saville retrata, essencialmente, corpos femininos obesos e a qualidade técnica da pintura aliada ao realismo cromático permite aproximar a experiência visual de uma experiência tátil que promove a sensação da emergência da carne para lá do plano bidimensional. Aquando da sua passagem pela Universidade de Cincinnati, a pintora contactou com uma população com excesso de peso e ficou fascinada com as mulheres que exibiam a sua carne e não a tentavam esconder por debaixo das roupas. Posteriormente, Saville foi espectadora de várias cirurgias estéticas onde pode observar a forma como a materialidade do corpo se confunde com a impressão da pele e, em *Plan*, coloca o espectador num ponto de vista inferior, obrigando-o a olhar um escorço: as pernas, genitais e barriga aparecem aumentados relativamente à face que se esconde sobre os braços. Este ponto de vista sublinha o excesso de carne e anula uma possível redenção pela beleza da face ou pela “alma” que se espelha através do olhar; anula o erotismo quando mostra os genitais e os seios de forma não encenada. Por outro lado, a figura parece pressionada (e aumentada) frente a um vidro, como se estivesse numa montra, situação que recorda Dürer e, também, os *peepshows* e as montras de Amsterdão. Esta mulher que se “dá a ver” fá-lo no último momento antes da sua “passagem”, ou no momento que precede a remoção da sua *birth mark* – as linhas que se desenhavam na pele são apontamentos para guiar a mão do médico na cirurgia estética que se adivinha. Os corpos de Saville

são documentos de uma sociedade bulímica: uma sociedade que vive no e do excesso e culpa a visibilidade dessa demasia.

Se em *Plan* nos confrontamos com a “mulher-imagem” e com o desafio aos modelos de corpos vulgarmente difundidos pelos *mass media*, em *Matrix* (1999) deparamo-nos com o questionamento acerca de uma identidade alicerçada na diferença entre géneros, como presente nas categorias modernas. *Matrix* parte do retrato de Del LaGrace Volcano, modelo cujo corpo se transforma progressivamente e deixa de ser feminino para ser masculino. Nesta pintura, o corpo de Volcano parece abandonado, sem preocupações de pose mas, no entanto, sabemos que ele conta com a presença do espectador porque, através dos olhos semicerrados, o fixa. A masculinidade da face contrasta com um corpo onde a cor enfatiza a zona dos genitais e dos seios - ainda femininos - e obriga o espectador a reorganizar a imagem de corpo tradicional ou, como refere Saville, a pensar “uma nova arquitectura de corpo”. Este novo corpo em mutação, que privilegia o fragmento, esquiva-se a determinar e fixar uma identidade assente no género e propõe a possibilidade efectiva de cada indivíduo se transformar no e com o corpo.

A aliança entre medicina, tecnologia e genética faz do corpo uma potência, um projecto mas, apesar de todas as possibilidades, a visibilidade do corpo constitui um perigo – o perigo que sempre esteve subjacente ao acto de olhar e ao ser visível e que se motivou o êxtase de Aylmer e a morte de Georgiana.

Bibliografia

BERGER, John – **Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70, 1982.